



## Bach Nostalgia

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 1   | <b>Johann Sebastian Bach</b> (1685-1750): Prelude in E-flat major, BWV 552 (transcribed by Busoni) | 8. 32 |
| 2   | <b>J.S. Bach:</b> Nun komm der Heiden Heiland, BWV 659 (transcr. Busoni)                           | 4. 42 |
| 3   | <b>J.S. Bach:</b> Wachet auf, ruft uns die Stimme, BWV 645 (transcr. Busoni)                       | 4. 03 |
| <b>J.S. Bach: Italian Concerto, BWV 971</b> |  |       |
| 4   | I. [Allegro]   | 4. 00 |
| 5   | II. Andante  | 4. 16 |
| 6   | III. Presto  | 3. 54 |
| 7   | <b>J.S. Bach:</b> Flute Sonata in E-flat major, BWV 1031: II. Siciliano (transcr. Kempff)          | 3. 16 |
| 8   | <b>J.S. Bach:</b> Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter, BWV 650 (transcr. Maximilian Schnaus)  | 3. 07 |
| 9   | <b>Ferruccio Busoni</b> (1866-1924): Toccata, K. 287   | 9. 16 |
| 10  | <b>Johann Sebastian Bach:</b> Fugue in E-flat major, BWV 552 (transcr. Busoni)                     | 7. 00 |

Total playing time: 52. 14

**Francesco Piemontesi**, piano



Against the background of an ever broader recognition of historically-informed performance practice, as well as a turn towards an authentic sound ideal even of large orchestras with years-long symphonic traditions, the Bach arrangements of great pianists from the 19th and 20th centuries fill me with nostalgia. Their view of the past is transfigured and filled with melancholy. Wilhelm Kempff's transcriptions of the organ chorales were first published in 1931, at a time when the world order was increasingly in disarray, not only musically. This becomes even more tangible in Ferruccio Busoni's Toccata, which uses baroque forms.

With his transcriptions for the piano, Busoni aimed to make the works of Bach accessible to the modern musical world. Today, the situation has been reversed: Bach probably sounds much more old-fashioned and melancholic to our ears on a modern grand piano than on a historical harpsichord. Nevertheless, we have known this way of interpreting Bach since our childhood, a tradition that is already perceived as an anachronism in some cases, and which future generations may find completely incomprehensible.

But the versatility of the piano should not be underestimated. It can sound like an organ or like a full orchestra, but also as transparent as a harpsichord. Between the romantically-filtered chorales and the monumental impetus of the E-flat major Prelude, the Italian Concerto is at the centre of the album, putting the moment of nostalgia into perspective. "Sono capace di sentirmi un infinità di cose contemporaneamente", Domenico, the tragic protagonist in Andrei Tarkowski's film *Nostalghia*, exclaims to those who have entered: I can feel an infinite number of things at once.

**- Francesco Piemontesi**

## Playing and meaning Bach

'They say Bach, ... mean Telemann.' The Authenticity Wars were already under way when Theodor Adorno penned his unanswered, perhaps unanswerable, critique of what came to be known as the 'historical performance' movement. That quotation remains his strongest denunciation, at least with respect to the music of Johann Sebastian Bach, ostensible subject of Adorno's essay, published in the wake of the 1950 bicentenary. It suggests reduction of Bach to the level of a generic 'Baroque' composer — however unjust that may be to Telemann — and may be understood in the context of a post-war movement of restoration: for conservatives, of return to an honest, provincial Bach 'a composer for organ festivals in well-preserved Baroque towns' (Adorno); or, for Adornian cultural criticism, of declining to ask how that 'old' Germany had been transformed into the Third Reich, and even of active collaboration. The greatest heat of

those wars was yet to come. That it abated is largely on account of resounding victory by those for whom understanding Bach as closer to Telemann than to Beethoven, Wagner, or Schoenberg was not only no longer a problem but even desirable. Outposts of resistance remain, yet it would now be an act of countercultural defiance to perform the *St Matthew Passion* or B minor Mass, even the Orchestral Suites, in a way comprehensible to Karl Richter, let alone to Otto Klemperer, Wilhelm Furtwängler, or indeed to the composers cited.

The piano, however, has proved something of an exception: one with 'historical' warrant of its own. Until c. 1840, when Liszt gave in London what has generally been considered the first piano recital, private performance had generally been considered a superior arena for display of an instrumentalist's technique, certainly for his or her musicality. Bach's keyboard works had been part of the pianist's repertoire

since the second half of the eighteenth century, Mozart and Haydn's study in the 1780s crucial for the nineteenth-century 'revival' to come. They soon appeared in mixed 'benefit concerts', and quickly made themselves a staple of the more 'serious' recital, not least under the fingers of Liszt. Pianists have never relinquished them — and from the Lisztian outset, hastened to make other Bach works available for their instrument, often fashioning transcriptions for their own performances. When they said Bach, they were far more likely to mean Beethoven, Liszt, or themselves than Telemann.

Ferruccio Busoni took his place, and saw himself as doing so, very much in that lineage: a pianist-composer who employed and extended spellbinding virtuosity to musical, rather than crowd-pleasing, ends. Bach, he explained, was 'the Alpha of piano composition and Liszt the Omega.' Often, Busoni would bring them and others from the emergent canon together.

His recital programmes were not for the faint-hearted, especially early in his career. As Kenneth Hamilton has observed, 'by 1883 — at the age of only seventeen — Busoni was already a proponent of the value-for-money event.' One given by him that year offered Beethoven's final piano sonata, Bach's *Italian Concerto*, Schumann's *Symphonic Studies*, Chopin's *Andante spianato et grande polonaise brillante*, Liszt's Mendelssohn paraphrase *Hochzeitmarsch und Elfenreigen*, and four of his own works — two studies and two chamber works. Bach would appear both 'as himself' and 'hyphenated': Bach-Liszt, Bach-Busoni, and so forth. The hyphenated variety drew heavily on Bach's works for organ, knowledge and interpretation of which Busoni considered 'essential to a complete pianistic study of Bach.' Not only did Busoni demand that every pianist should 'know and master all such transcriptions hitherto published,' but that a pianist should 'also be able independently to transcribe for the pianoforte organ-compositions by Bach.'

To neglect doing so would be only to 'half know Bach'.

For if Busoni made no absolute distinction between Bach's Bach and his own, nor did he between edition, transcription, original composition, and performance. There was no question, for instance, of failing to use the pedal. That would fail to 'respect' the piano and its signal advantage over other keyboard instruments, in colour as well as sustaining tone. In his Bach editions, Busoni tended to use *Bearbeitung* ('arrangement') for music more readily transferred to the piano, for instance from the harpsichord, and *Übertragung* for something closer to transcription, for original instruments whose tone did or need not fade, such as organ or violin. *Nachdichtung* signalled something more interventionist, ranging from freer adaptation to completion and even (re) composition. We should beware, however, imposing anachronistic understandings upon such words and ideas, and approach Bach-Busoni without bureaucratic classification.

The E-flat Prelude and Fugue, BWV 552, was one of Busoni's earliest Bach transcriptions, 'freely arranged for concert use on the piano,' in 1890. As Prelude and Fugue book-end Bach's *Clavier-Übung III*, published in 1739, here they are heard either side of other Bach works, hyphenated and not. (Though we consider prelude and fugue to form a single work, it is not clear that Bach did.) Revelling in the modern piano as Schoenberg would in the modern orchestra in his 1928 orchestration, Busoni remained faithful to what (he imagined) Bach had in mind. A footnote signals: 'In order to obtain the approximate effect of an organ sound on the piano, it is essential for the chords, no matter how widely spaced, to be played with all notes sounding simultaneously — that is, without arpeggiation.' Dynamic shifts and contrasts, *ritenuti*, markings such as 'legato possible' and 'Bässe gehalten u. mit Bedeutung' ('[pedal] bass notes held and with meaning') seek to draw out Bach, not 'Telemann'. 'The spirit of an artwork,' Busoni wrote in his *Sketch for*

a *New Aesthetic of Music*, ‘the measure of emotion, of humanity, that is in it — these remain unchanged in value through changing years’. A work’s ‘ephemeral qualities’ give ‘the stamp of modernity,’ but its ‘unchangeable essence hinders it from becoming “obsolete”’.

Three chorale preludes, in which Bach himself elaborated on Lutheran chorales, come in between, alongside Wilhelm Kempff’s graceful, *cantabile* transcription of the Siciliano from the E-flat major Flute Sonata and the aforementioned *Concerto in the Italian Taste*. In the latter, Bach honours the Italian instrumental concerto, of which he had transcribed a good number, by composing his own, setting transcriber and pianist a particular challenge in responding to, rather than dully reproducing, two-manual echo effects of the harpsichord ‘original’. The version in Breitkopf und Härtel’s Bach keyboard edition (1894-1923) is edited by Egon Petri rather than Busoni, but it

may well, if sought out, suggest aspects of Busoni’s practice. The most celebrated movement from Bach’s Cantata no.140 was transcribed by Bach as one of his *Schübler Chorales*, BWV 645, and re-transcribed by Busoni. Composer and organist Maximilian Schnaus adds another from that set to the piano repertoire with *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter. Nun komm, der Heiden Heiland*, one of the most beloved of its kind, whether as Bach (1708, revised more than once) or Bach-Busoni (1907/1909), follows a similar path. A favourite encore for many a pianist, its progress proves as inexorable as it is soft-spoken.

Busoni’s *Toccata* is a late work, published in 1921. Busoni’s late music, like that of Liszt, often tends toward distillation and starkness, with little of his earlier gigantism, often in any case misunderstood or exaggerated. There is nothing left to prove: performer and listener may take it or — not recommended —

leave it. An opening (mis)quotation from Frescobaldi, ‘Non è senza difficoltà che si arriva al fine’ (‘One does not reach the end without difficulty’) evokes both that attitude and the riches of an earlier keyboard tradition from which Bach had also learned much. (The *Clavier-Übung III* seems to have been inspired in several ways by Frescobaldi’s 1635 *Fiori musicali*.) Again, as with much late Busoni, the *Toccata* works towards a *summa* larger than any single work. The opening ‘Preludio’ takes its leave from a theme from Busoni’s first opera, *Die Brautwahl*; post-Lisztian virtuosity is far from spent yet. As is traditional for such a ‘Fantasia’ — one may think here of Mozart’s C minor work, KV 475 — sections in contrasting tempo and metre strike an exploratory note of struggle, working toward the closing ‘Ciaccona’, yet also toward Busoni’s incomplete, final masterpiece, *Doktor Faust*. The Duchess of Parma’s music floats in the air: suggestive, seductive, yet ultimately enigmatic. The sarabande rhythm of the ‘Ciaccona’ has

Faustian resonance too, unleashing in its final two sections, ‘Un poco stretto’ and ‘Più stretto’ a greater virtuosity that must, yet cannot quite, reach catharsis. The piece ends as it begins, in A-flat minor, tonality confirmed and questioned. Respect Schoenberg as he might, Busoni never followed him — nor the atonal prophecies of Liszt’s old age. There were as many paths to new music as to old.

To return to Busoni’s *Sketch*, ‘What is known to me is endless; I would go beyond the end. The last word remains wanting.’ May that ever be so, epitaph and incitement. Say Bach and go beyond ourselves, perhaps at last *meaning* Bach: a Bach whose freedom with arrangement, transcription, composition and recomposition, whether in music old, new, or his own, surpassed anything we have heard from Busoni and his successors.

**Mark Berry**





Vor dem Hintergrund einer immer breiteren Anerkennung historisch informierter Aufführungspraxis und der Hinwendung zu einem authentischen Klangbild selbst von großen und traditionsreichen Klangkörpern, erfüllen mich die Bach-Bearbeitungen großer Pianisten des 19. und 20. Jahrhunderts mit Nostalgie. Ihr Blick auf die Vergangenheit ist verklärt und von Wehmut erfüllt. Wilhelm Kempffs Transkriptionen der Orgelchoräle wurden zum ersten Mal 1931 veröffentlicht, in einer Zeit also in der die Weltordnung nicht nur musikalisch zunehmend aus den Fugen geriet. Dies wird noch greifbarer in Ferruccio Busonis Toccata, die sich barocker Formen bedient.

Busoni wollte mit seinen Übertragungen für das Klavier die Werke Bachs der modernen Musikwelt zugänglich machen. Heute haben sich die Verhältnisse umgekehrt: Bach klingt für unsere Ohren auf einem modernen Flügel wohl viel altmodischer und trauriger als auf einem historischen Cembalo. Trotzdem kennen wir diese, zum Teil schon heute als Anachronismus empfundene, und von zukünftigen Generationen möglicherweise völlig verständnislos angesehen werdende Art der Bach-Interpretation seit unserer Kindheit.

Doch auch das Klavier ist wandlungsfähig. Es kann wie eine Orgel klingen, wie ein volles Orchester, aber auch so transparent wie ein Cembalo. Zwischen den romantisch gefilterten Chorälen und der monumentalen Wucht des Es-Dur Präludiums, steht, das Moment der Nostalgie somit relativierend, das Italienische Konzert im Zentrum des Albums. „Sono capace di sentirmi un infinità di cose contemporaneamente“, so ruft Domenico, der tragische Protagonist bei Andrei Tarkowski den betreten Umstehenden zu: Ich kann unendlich viele Dinge gleichzeitig fühlen.

**- Francesco Piemontesi**

## Bach spielen und Bach *meinen*

„Sie sagen Bach und meinen Telemann.“ Die Kriege um Authentizität waren bereits in vollem Gange, als Theodor W. Adorno seine unbeantwortet gebliebene, vielleicht auch unbeantwortbare Kritik dessen formulierte, was später als Bewegung der historischen Aufführungspraxis bekannt wurde. Zumindest im Bezug auf die Musik Johann Sebastian Bachs, um die es in Adornos Essay (publiziert im Zuge des zweihundertjährigen Jubiläums 1950) vordergründig geht, sollte dieses Zitat sein schärfster Angriff bleiben. Es suggeriert, dass Bach auf irgendeinen beliebigen Barock-Komponisten reduziert werde (so ungerecht auch immer das Telemann gegenüber sein mag). Kontext des Zitats ist jene Restaurationsbewegung der Nachkriegszeit, in der Konservative zu einem ehrlichen, provinziellen Bach zurückkehren wollten, einem, wie Adorno sagt, „Orgelfestspielkomponisten für wohlerhaltene Barockstädte“; Adornos

Kulturkritik verstand jene Bewegung eher als Verweigerung einer Auseinandersetzung mit der Frage, wie jenes ‚alte‘ Deutschland zum Dritten Reich werden konnte, und zwar sogar in aktiver Kollaboration. Doch die hitzigsten Auseinandersetzungen sollten erst noch kommen. Dass sie schließlich abklingen, liegt vor allem am Siegeszug jener, die nicht nur kein Problem darin sahen, Bach näher an Telemann denn an Beethoven, Wagner oder Schönberg zu verorten, sondern die das, mehr noch, erstrebenswert fanden. Außenposten des Widerstands gibt es noch heute, allerdings wäre es nunmehr Akt einer gegenkulturellen Trotzhaltung, die *Matthäus-Passion* oder die h-Moll-Messe, oder sogar die Orchestersuiten, so aufzuführen, dass ein Karl Richter, ein Otto Klemperer, ein Wilhelm Furtwängler, oder einer der genannten Komponisten etwas damit anfangen könnte.

Das Klavier stellt hierbei eine gewisse Ausnahme dar, insofern ihm eine ganz

eigene ‚historische‘ Ermächtigung zukommt. Bis 1840, als Liszt in London jenes Konzert gab, das seither als sein erstes Klavierrezital betrachtet wird, sah man private Aufführungen im allgemeinen als Arena, in der ein Instrumentalist vor allem seine Technik und seine Musikalität zum Besten geben konnte. Bachs Klavierwerke gehörten seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum pianistischen Repertoire; Mozarts und Haydns Bearbeitungen aus den 1780er Jahren waren entscheidend für sein ‚Revival‘ im 19. Jahrhundert. Bald schon wurden sie in Benefizkonzerten gespielt und avancierten zum Must-Have des anspruchsvolleren Rezitals, nicht zuletzt unter den Fingern von Liszt. Pianisten und Pianistinnen haben nie von ihnen abgelassen und sich, seit Liszt den Anfang gemacht hat, beeilt, auch andere Werke Bachs für ihr Instrument zugänglich zu machen, für ihre eigenen Konzerte oftmals in Form von Transkriptionen. Wenn sie Bach sagten,

meinten sie nicht Telemann, sondern eher Beethoven, Liszt, oder — sich selbst.

Ferruccio Busoni trat ganz bewusst an, dieses Erbe fortzuschreiben: ein Pianist und Komponist, der seine faszinierende Virtuosität nicht so sehr zum Zweck der Publikumswirksamkeit, als vielmehr im Dienste der Musik einsetzte und weiterentwickelte. Bach, so erklärte er, sei „das Alpha der Klavierkomposition und Liszt das Omega“. Oftmals brachte Busoni diese beiden, aber auch andere aus dem sich abzeichnenden Kanon, zusammen. Seine Rezitalprogramme waren, insbesondere zu Beginn seiner Karriere, nichts für schwache Nerven. Wie Kenneth Hamilton beobachtete, war Busoni „1883 – im zarten Alter von gerade einmal siebzehn Jahren – bereits ein Verfechter von Veranstaltungen, bei denen man für sein Geld auch etwas bekam“. In einem Rezital im selben Jahr gab er Beethovens letzte Klaviersonate, Bachs *Italienisches Konzert*, Schumanns *Symphonische Etüden*, Chopins

*Andante spianato et grande polonaise brillante*, Liszts Mendelssohn-Paraphrase *Hochzeitsmarsch und Elfenreigen*, sowie vier eigene Werke zum Besten — zwei Etüden und zwei kammermusikalische Stücke. Bach kam sowohl als ‘er selbst’ vor, wie auch als Doppelname: Bach-Liszt, Bach-Busoni, und so weiter. Im Doppelnamen handelte es sich meist um Bearbeitungen von Bachs Orgelwerk. Busoni behauptet hinsichtlich dieses Repertoires, dass „jeder ernststrebende Klavierspieler die noch nicht bearbeiteten Orgelkomposition von Bach auf sein Klavierpult setzen und sich anschicken“ sollte, zu versuchen, „dieselben möglichst vollständig und vollstimmig auf dem Pianoforte wiederzugeben“. Dies zu versäumen, würde bedeuten, Bach nur „halb zu kennen“.

So wenig wie Busoni Bachs Bach von seinen eigenen Bearbeitungen Bachs streng unterschied, so wenig zog er klare Trennlinien zwischen Herausgabe,

Transkription, Original-Komposition und Aufführung. Es stand für ihn beispielsweise nicht zur Debatte, das Pedal nicht zu benutzen, denn damit würde man dem Klavier und seinen Möglichkeiten und Vorteilen gegenüber anderen Tasteninstrumenten — was etwa Klangfarben und Tonerhalt betrifft — nicht genügend Respekt zollen. In seinen Bach-Ausgaben tendierte Busoni dazu, Musik, die sich leichter auf das Klavier übertragen ließ, zum Beispiel vom Cembalo, *Bearbeitung* zu nennen, und Musik, die ursprünglich für Instrumente komponiert war, deren Ton nicht abklingt, etwa die Orgel oder die Violine, und die somit näher an der Transkription war, *Übertragung*. *Nachdichtung* bedeutete mehr Eingriff, wobei die Spanne von freierer Adaption bis hin zur Vollendung und sogar (Neu-)Komposition reichte. Wir sollten es jedoch vermeiden, solchen Worten und Ideen ein anachronistisches Verständnis überzustülpen, und uns Bach-Busoni ohne bürokratische Klassifizierung nähern.

Präludium und Fuge Es-Dur BWV 552 gehören zu Busonis frühesten Bach-Transkriptionen, „Zum Konzertgebrauche für Pianoforte frei bearbeitet“ im Jahre 1890. Präludium und Fuge beenden Bachs 1739 erschienene *Clavierübung III*; hier dagegen finden sie sich inmitten anderer Werke Bachs, manche im Doppelnamen, andere nicht. (Wir betrachten Präludium und Fuge zusammen als ein Werk – es ist aber nicht klar, ob Bach das auch tat.) Busoni schwelgte im modernen Klavier gerade so wie Schönberg mit seiner 1928 instrumentierten Version im modernen Orchester, blieb dabei aber dem treu, was (in seiner Vorstellung) Bach im Sinn hatte. Eine Fußnote deutet an: “Um die Wirkung des Orgelklangs auf dem Pianoforte annähernd zu erzielen, ist es unerlässlich, dass die Accorde, selbst in weitester Spannung, in allen Tönen zugleich, ohne arpeggieren, angeschlagen werden.” Dynamische Wechsel und Kontraste, *ritenuti*, Angaben wie ‘legato possibile’ und ‘Bässe gehalten u. mit Bedeutung’ wollen

Bach aufspüren, nicht ‘Telemann’. “Der Geist eines Kunstwerks”, schreibt Busoni in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, “das Maß der Empfindung, das Menschliche, das in ihm ist — sie bleiben durch wechselnde Zeiten unverändert im Wert. [...] Die vergänglichen Eigenschaften machen das ‘Moderne’ eines Werkes aus; die unveränderlichen bewahren es davor, ‘altmodisch’ zu werden.”

Dazwischen kommen drei Choralpräludien, bei denen es sich um Bachs eigene Bearbeitungen Lutherischer Choräle handelt, Wilhelm Kempffs elegante *cantabile* Transkription des Siciliano aus der Flötensonate Es-Dur, sowie das zuvor erwähnte *Concerto nach italienischem Gusto*. In letzterem ehrt Bach das italienische Instrumentalkonzert; bevor er sein eigenes schrieb, hatte er selbst eine beachtliche Zahl solcher Konzerte transkribiert. Transkripteur und Pianist sehen sich hier der besonderen Herausforderung ausgesetzt, mit den



zweimanualigen Echo-Effekten des 'Originals' für Cembalo zu arbeiten, anstatt sie einfach nur zu reproduzieren. Die Klavierausgabe von Breitkopf und Härtel (1894-1923) wurde von Egon Petri und nicht von Busoni herausgegeben, könnte aber sehr wohl, wenn ausgesucht, auf Aspekte von Busonis Praxis hindeuten. Der am meisten gefeierte Satz aus Bachs Kantate Nr. 140 wurde von Bach selbst zu einem seiner *Schübler-Choräle*, BWV 645, bearbeitet, und dann von Busoni ein weiteres Mal transkribiert. *Mit Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter. Nun komm, der Heiden Heiland* fügt der Komponist und Organist Maximilian Schnaus dem Klavierrepertoire ein weiteres Stück aus dieser Reihe hinzu, eines der beliebtesten überhaupt, ob als Bach (1708, mehr als einmal überarbeitet) oder als Bach-Busoni (1907/1909). Nach wie vor eines der bei Pianisten und Pianistinnen beliebtesten Stücke, schreitet es leise und ruhig, aber mit unerbittlicher Dringlichkeit voran.

Busonis *Toccata* ist ein Spätwerk, veröffentlicht 1921. Seine späte Musik tendiert oft, wie diejenige Liszts, zu Destilliertheit und Kargheit und enthält nur noch wenig von seinem früheren, ohnehin oft missverstandenen oder übertrieben dargebotenen Gigantismus. Es gibt nichts mehr zu beweisen: Als Interpret wie auch als Zuhörer muss man es nehmen, wie es ist, oder — nicht zu empfehlen — lassen. Ein (falsches) Frescobaldi-Zitat am Anfang, 'Non è senza difficoltà che si arriva al fine' ('Das Ende erreicht man nicht ohne Schwierigkeiten') evoziert sowohl diese Haltung, wie auch die Reichtümer der Tradition der Kompositionen für Tasteninstrumente, von der auch Bach viel gelernt hatte. (Die Clavierübung Teil III scheint auf mehrfache Weise von Frescobaldis *Fiori musicali* von 1635 beeinflusst zu sein.) Wieder, wie beim sehr späten Busoni, arbeitet die *Toccata* in Richtung einer *summa*, die größer ist als jedes denkbare einzelne Werk. Das Eingangs-Präludium nimmt seinen

Ausgang von einem Thema aus Busonis erster Oper, *Die Brautwahl*; post-Liszt'sche Virtuosität ist noch lange nicht verbraucht. Wie es die Tradition einer solchen 'Fantasia' will — man könnte hier an Mozarts c-Moll-Werk KV 475 denken —, zeigt sich der suchende und forschende Charakter des Stücks in kontrastierenden Tempi und Metren, hinarbeitend auf die abschließende 'Ciaccona', aber auch auf Busonis nicht fertig gestelltes letztes Meisterwerk, *Doktor Faust*. Die Musik der Herzogin von Parma schwebt durch die Luft: suggestiv, verführerisch, aber auch zutiefst unergründlich. Der Sarabandenrhythmus der 'Ciaccona' lässt ebenfalls Faust anklingen und entfesselt in den letzten beiden Abschnitten, 'Un poco stretto' und 'Più stretto', noch größere Virtuosität, die zur Katharsis kommen muss, der dies aber nicht ganz gelingt. Das Stück endet, wie es beginnt, in as-Moll; Tonalität wird bestätigt und zugleich in Frage gestellt. So sehr Busoni Schönberg auch respektiert haben mag, er folgte ihm nie — so wenig wie den

atonalen Prophezeiungen des späten Liszt. Zur neuen Musik gab es ebenso viele Wege wie zur alten.

Um noch einmal aus Busonis *Entwurf* zu zitieren, "Was mir bekannt, ist unbegrenzt. Ich will darüber noch. Mir fehlt das letzte Wort." Möge das für immer gelten, Epitaph und Aufforderung ineins! Bach sagen und über uns hinausgehen, letztlich vielleicht tatsächlich Bach meinen: einen Bach, dessen Freiheit im musikalischen Satz, im Transkribieren, Komponieren und neu-Komponieren, sei es in alter Musik, in neuer, oder seiner eigenen, über alles hinausging, was wir von Busoni und seinen Nachfolgern je gehört haben.

**Mark Berry**

(Übersetzung: Lilian Peter)

Also available  
on PENTATONE



PTC 5186 742

## Acknowledgments

### PRODUCTION TEAM

Executive producers **Stefan Lang** (Deutschlandradio) & **Renaud Loranger** (PENTATONE)

Recording producer **Johannes Kammann** (Nordklang)

Piano Technicians **Thomas Hübsch** and **Esther Dreykluft**

Liner notes **Mark Berry**

German translation **Lilian Peter**

Photography **Marco Borggreve**

Design **Marjolein Coenrady**

Product management **Kasper van Kooten**

*This album was recorded in the Jesus-Christus-Kirche, Berlin in December 2019.*



*A co-production with Deutschlandfunk Kultur*

### PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Simon M. Eder**

A&R Manager **Kate Rockett** | Product Manager **Kasper van Kooten**

Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**

